www.cineclubnucleo.com **Con el apoyo del INCAA y la gerencia de Espacios INCAA** □ Fundado por Salvador Sammaritano □ Fundación sin fines de lucro □ Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubes □ Miembro de la Federación Internacional de Cine Clubes □ Declarada de interés especial por la Legislatura de la Ciudad de Bs. Aires	Temporada Nº **59** Exhibición Nº **7682 7683** Cine **GAUMONT**
Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 4825 4102 o escribiendo a: **ccnucleo@hotmail.com**	Buenos Aires, martes 18 de diciembre de 2012 Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 16 años**

VEA CINE EN EL CINE – VEA CINE EN EL CINE - VEA CINE EN EL CINE

FAUSTO

(*Faust,* Rusia - 2012)

Dirección: ALEKSANDR SOKUROV. *Argumento:* sobre un libro de Yuri Arabov. *Guión*: Aleksandr Sokurov, Marina Koreneva. *Dirección de fotografía:* Bruno Delbonnel. *Diseño del film:* Elena Zhukova. *Música original:* Andrey Sigle. *Montaje*: Jörg Hauschild. *Diseño de sonido*: Fonin Andrey. *Vestuario*: ALidiya Kryukova. *Elenco*: Johannes Zeiler (Heinrich Faust), Anton Adasinsky, (prestamista), Isolda Dychauk (Margarete), Georg Friedrich (Wagner), Hanna Schygulla (esposa del prestamista), Antje Lewald (madre de Margarete), Florian Brückner (Valentin), Sigurður Skúlason (padre de Faust), Maxim Mehmet (amigo de Valentin), Andreas Schmidt (amigo de Valentin), Oliver Bootz (amigo de Valentin), Katrin Filze, Prodromos Antoniadis (Notarius), David jonson (niño griego), Joel Kirby (Padre Philippe), Jürgen Kluckert, Eva-Maria Kurz, Antoine Monot Jr., Ondrej Novák, Lars Rudolph, Santiago Ziesmer. *Producción*: Andrey Sigle. *Productoras*: Proline Film. *Duración*: 134‘.

Este film se exhibe por gentileza de Z Films

El Film

Está terminando un Fausto que se inscribirá en el ciclo formado por los retratos de dictadores junto con Moloch, Taurus y El Sol. ¿Es Goethe el punto de partida? ¿Cuál es la distancia respecto del mito original?
Existe una gran distancia, del mismo modo que existía una gran distancia entre la leyenda y la obra de Goethe. El Fausto que me sirvió como base en primer lugar es la obra de arte inventada y escrita por Goethe. En un primer momento llegó a titularse Goethe y Thomas Mann. Goethe se sentía muy libre en relación con la leyenda. En mi opinión, Goethe no era un hombre del siglo XVIII sino quizás del XXIII. Su vínculo con la cultura medieval que vio nacer a la leyenda es muy discutible, aunque existe y se halla en el lenguaje, a través de ciertas características de la lengua alemana, la brutalidad, el dramatismo…Entramos en la obra de Goethe luchando contra una especie de antigua rigidez de la lengua. Debemos ser conscientes del tiempo que necesitó Goethe para crear sus dos obras: casi cincuenta años. Las obras literarias en raras ocasiones surgen de la velocidad. Goethe se tomó su tiempo para situarse por encima de la leyenda y asentar las bases de un nuevo mito. Cuando nos veamos confrontados realmente a los problemas climáticos, cuando la vida de las personas sea todavía más difícil a causa de la crisis económica, *Fausto* volverá a leerse.

¿Cuál fue el punto de partida de su adaptación?
Yo llevo a cabo una obra visual, la distancia con la obra literaria es un gran problema. Una de las cuestiones fundamentales es la del detalle. Goethe tenía una capacidad única para no mencionar los detalles: no sabemos nada de la vida de Fausto. Y sin embargo dibuja una personalidad sorprendente, gigantesca, una especie de monolito. ¿Por qué? Porque no para de hablar. En los espectáculos que han adaptado *Fausto*, en todos los teatros del mundo, el personaje agota al espectador con su verborrea, es una metralleta de frases sabias. Imagine ese encadenamiento de fórmulas filosóficas pronunciadas con la grave entonación de la lengua alemana: el espectador no sabe dónde esconderse, y abandona la sala sin haber comprendido quién era Fausto.
Esta ha sido mi tarea fundamental: intentar construir al hombre, dar mi versión del mismo. Así que me dediqué a profundizar en su biografía, algo difícil para un personaje mitológico.

Un cineasta debe entretenerse en esta tarea, porque lo que se muestra en la pantalla es una persona de carne y hueso.
(...) Fue un gran problema saber cómo era, cuál era su carácter. Fue necesario encontrar a su padre y a su madre, sin ellos no hubiera sido posible creer en él. A Goethe no le interesó nada de esto, sólo le interesaron sus pensamientos, su cabeza voladora... pero, ¿qué hay bajo esta cabeza? ¿cómo se viste? ¿qué come Fausto? Ese es el problema, cómo pasar del mito a la vida.

Se trata de un movimiento a la inversa que en otras películas del ciclo, donde el punto de partida son personajes que habiendo existido en la historia llevan a indagar en lo mítico.

En las películas precedentes también partí del mito para llegar a la persona real. La mitología de Hitler, Lenin o Hirohito no me interesaba. La estética mitológica era la parte más simple y primitiva de estos sujetos, y además pertenece al ámbito de la literatura, no puede traducirse visualmente, sí formalmente, aunque esto sería atacar el corazón de la literatura, es mejor no hacerlo. Al mirar a Hitler, sólo quiero ver qué tiene en común con nosotros, hoy, sin juzgarlo pero para comprender... ¿Por qué el poder se halla en manos de hombres desgraciados?
El lenguaje cinematográfico no se ha desarrollado lo suficiente, sus capacidades siguen siendo demasiado modestas para abordar grandes ideas. Todavía está lejos de igualarse a las grandes obras de la literatura. El cine es un buen instrumento para mostrar estados humanos extremos, al límite de la histeria. En las mejores películas de Bergmann hay momentos de máxima histeria, de crisis a corazón abierto en los que el cine ha alcanzado su cima y sus límites también. Cuando el cine busca la expresión del sentido filosófico, se manifiesta la falta de medios de los realizadores: el arte es carencia, en el sentido más profundo. Muchos cineastas no consiguen avanzar un solo paso en su evolución, y por este motivo sus películas adolecen de un voluntarismo absoluto, los realizadores codifican la imagen , aceleran el montaje, rellenan el encuadre con objetos y cuerpos que deberían tener un significado con su sola presencia. Eso es todo, no pueden hacer nada más. Y la emoción continua sin ser expresada.

¿Cómo abordar la vida de este personaje?
Es la primera vez que hablo de la película durante tanto tiempo, todavía no se muy bien qué decir. Rechacé hacer de él un concentrado de pensamientos filosóficos...ninguna alusión, ninguna demostración filosófica. Hemos elegido mostrar la historia humana, vemos a un hombre en la pantalla. Esto sucede en una época indeterminada. Fausto tiene un lugar en sociedad, la cabeza sobre los hombros, una buena educación...pero humanamente se halla en una situación difícil. ¿Cómo se las arregla? ¿Cómo vive? ¿Cuáles son sus errores? Toma decisiones conscientes pero también comete errores que no comprende. Incluso una persona tan educada e inteligente como Fausto, ese monolito, comete errores por falta de juicio. ¿No ha sabido Fausto valorar la situación? ¿Se ha equivocado?¿Cómo es posible?

¡Pero si es Fausto!, ¡si es Fausto…!
Esta es la primera intención del film, la más superficial, que no pretende una lectura completa de la obra. Me gustaría sobre todo que la gente tuviera ganas de leer las obras de Goethe. Yo, el realizador Sokurov, soy un pobre hombre que arroja esta piedra para que vaya lo más lejos posible. Si puedo despertar la curiosidad del espectador, habré cumplido con mi tarea.[i]

¿Cómo se desarrolla un proceso de adaptación tan delicado? ¿Prima el trabajo sobre el relato? ¿Hay visiones, imágenes que señalan una dirección?
Para mí, una película es un árbol que hay que dejar crecer. Cuando lo vemos salir de la tierra, se parece muy poco al castaño o al roble que será más tarde. Cuando nos encontramos ante un texto tan poderoso como el de Goethe, es mucho más difícil hacer brotar el árbol del film, a la sombra de un texto así... Hay que dedicarle mucha atención.
Trabajar sobre la base de una lengua extranjera es un caso muy concreto, que estrecha el trabajo sobre el guión literario y se convierte en una especie de suelo cultivable, que hay que arar una y otra vez para conseguir que el árbol crezca. Le conté mi idea al guionista. Los personajes y las grandes líneas del tema principal estaban claros, así como las acciones y las emociones de los personajes. El guionista esbozó un esquema general de las situaciones y los diálogos, en ruso. Después comencé a adaptar todo esto al alemán, de manera que quedaron muy pocas cosas del guión inicial. Tanto para el trabajo del escritor como el del actor, la distancia entre las lenguas es grande, en la atmósfera emocional, en el temperamento. Los medios de expresión del pensamiento filosófico son diferentes: en ruso, adquiere las tonalidades casi tiernas de la dulzura. En Rusia somos unos enamorados de la filosofía, la percibimos de un modo similar a la música. En Alemania, es más bien al contrario. Y sucede lo mismo con el trabajo del actor. Si un actor ruso interpreta a un alemán, pero en lengua rusa, nunca podrá postsincronizarse, porque la naturaleza de la dicción es muy diferente, los acentos lógicos y emocionales se sitúan en otro lugar. Por este motivo, la traducción es siempre una segunda escritura, que lleva al guión muy lejos de la primera versión.
Ya trabajé así cuando dirigí **Moloch**. En Cannes, en 1999, vivimos una situación difícil, cuando Youri Arabov, con quien trabajo desde hace muchos años y también es mi colaborador en **Fausto**, recibió el premio al mejor guión al mismo tiempo que la traductora y filóloga Marina Koreneva. Este gesto suscitó una reacción muy violenta en Arabov, quien exigió que se retirara el nombre de Marina del citado premio. Cuento todo esto para explicarle que es un momento de trabajo muy delicado.

La traducción es el nacimiento de la película misma, que se filma a partir de este segundo texto. Existen nuevos personajes, nuevas situaciones...También durante el rodaje hay cambios constantes, porque el sentido que era expresado por las palabras es interpretado por otras cosas, por la simple presencia de actores, por objetos, por luces. No hay que cargar al espectador con exceso de peso, por eso siempre me deshago de diálogos, de escenas completas… caminar ligeros de equipaje.

(Entrevista extraída de http://www.zinema.com)

Rogamos apagar los celulares
No se pueden reservar butacas